

LAS HURDES DE BUÑUEL: UNA VISIÓN ANTROPOLÓGICA



En 1922 (Alfonso) y en 2010 (Brisset)

Demetrio E. Brisset

Catedrático de Comunicación Audiovisual (U. Málaga)

**Grupo Internacional de Investigaciones
de Análisis Cinematográfico y Televisivo (UCM)**

I. APROXIMACIÓN ANTROPOLÓGICA A BUÑUEL

Con motivo del centenario de este maestro al que se atribuye el honor de "abrirnos los ojos", su obra ha sido objeto de nuevas investigaciones y aproximaciones teóricas¹ que también contribuyen a ampliar el conocimiento general de las relaciones entre cine y sociedad.



La faceta de su filmografía que destaca comportamientos culturales, se presta a los renovadores estudios que posibilita la nueva disciplina que es la antropología visual. Así se pueden abordar con rigurosas herramientas analíticas aspectos tales como las creencias religiosas, la diferencia sexual, las relaciones familiares, el poder de las instituciones o los mecanismos de control social, entre otros. La mayoría de sus films son representaciones de las normas, ideología y modo de vida burgués dominante en los países donde se desarrollan los argumentos y filman las escenas. En muchos casos su universo diegético pierde carácter ficticio para reflejar situaciones



reales. En parte, ésto ocurre en *El río y la muerte* (1954), con las venganzas familiares en un contexto rural casi ritual, aunque al tener que seguir la tesis propugnada por el libro del que procede el argumento: "la cultura universitaria solucionará el problema", Buñuel no se encontró con la necesaria libertad para abordar el tema apropiadamente.

De manera mucho más personal pudo acometer la realización de *Los olvidados* (1950), esa "historia sobre los niños pobres de México" que le propuso el productor Dansigers. Para documentarse, en sus propias palabras, "iba a los barrios bajos de la Ciudad de México [donde] estuve cerca de seis meses conociéndoles [...] caminaba al azar por las callejas, haciendo amistad con la gente, observando tipos, visitando casas [...] Me interesaba hallar personajes e historias. Consulté detalles en el Tribunal de



Menores [y] también me sirvieron noticias que salían en la prensa"². En escenarios reales se mostraban hechos de la vida real, pero la película molestó y tuvo críticas negativas, desde sus amigos comunistas de París, a quienes les parecía "en favor de la moral burguesa", hasta los que le acusaban de "no saber una palabra de lo que es México" y "ennegrecer deliberadamente todo", llegando a pedir que se expulsara del país como indeseable a ese "gachupín que viene a insultar a México". La

campana montada en su contra consiguió que se mantuviera sólo 4 días en cartel. Después de conseguir el premio en Cannes, sería reestrenada con éxito durante 6 semanas. Y luego se ha convertido en hito del cine social, al nivel de las mejores obras del neorrealismo (que tan poco le gustaba).

Pero el que se puede considerar mejor ejemplo de la conexión de su cine con la antropología es el cortometraje de 1933, *Las Hurdes* ([*Tierra sin Pan*](#)). En semejanza a lo que luego sucedería con *Los Olvidados*, este film no gustó al poder, siendo prohibido en su estreno. Las vicisitudes de su trágica andadura no han conseguido más que engrandecer su fama, hasta el punto de ser una obra de referencia en el cine documental, desde que en Mannheim (1964) la incluyeran entre los doce mejores de la historia. Entre las investigaciones que han aportado nuevos datos para entender mejor su génesis e influencia, destacan los libros-catálogo publicados en 1999 con motivo de las exposiciones sobre este film en Badajoz (a cargo de Javier Herrera y A. Sánchez Vidal) y Valencia (Mercé Ibarz y otros), cuyos documentos se utilizarán para este texto, así como otro material inédito del Archivo Buñuel depositado en la FilMOTECA Española (Madrid).

A pesar de las alabanzas de los especialistas sobre este magistral exponente del "ensayo documental salvaje" (Bergala); "uno de los documentales imperecederos de la historia del cine [...] documental científico [...] antropológico y de geografía humana, de perfecto rigor [...] pero es también una película realista subversiva" (Aranda); "altísimo episodio del film militante, modelo todavía insuperado del cine de intervención, y para siempre obra de vanguardia en su género" (Micciché)³; también constan voces discordantes. Que son muy relevantes, pues provienen de los descendientes de aquellos hurdanos que fueron filmados. Con motivo del centenario de Buñuel en el 2000, los alcaldes de tres pueblos de Las Hurdes se opusieron a que la comarca le rindiera un homenaje, debido a que había mostrado a los hurdanos como "seres extraños, sin moral, sin sentimientos y sin dignidad, llamándonos enanos y cretinos" lo que causó "un daño irreparable a esta comarca", y le acusan de haber dicho muchas mentiras, "como que los padres se acostaban con sus hijas. Esta comarca ha sido y es pobre, sí, pobre, pero digna" Para algunos de los hurdanos actuales, que asistieron al rodaje, el film es "una farsa montada" ⁴. Así pues, la interpretación *emic* o desde el interior del mismo grupo social, en parte es desaprobatoria. ¿Tienen razón en este rechazo? ¿Es falso el discurso de *Las Hurdes* de Buñuel?



Exposición permanente sobre el film en el
Centro de Documentación de Las Hurdes
en Pinofrankeado

Aquí trataré de responder, con ayuda de las técnicas de la antropología visual, que además nos mostrarán que *la muerte* es el eje conductor de este emocionante y provocador relato filmico.

II. LA CULTURA HURDANA

El marco geográfico del film son Las Hurdes (o Jurdes, nombres alusivos a su abundancia de brezos) lugar de gran interés etnohistórico. Existe confusión nominal entre Las Hurdes y su limítrofe Batuecas, como sinónimo de *país legendario, ignoto*; una lejana tierra tan atrasada, que durante siglos fue común el refrán "parece que viene de las Batuecas" para caracterizar a la persona ignorante de los usos sociales. De hecho, este valle estuvo poblado desde la prehistoria, como prueban sus pinturas rupestres, entre las que destacan las *cabras pintás*, cuya popularidad puede indicar culto totémico. En cierta época las Batuecas se abandonaron, y sus pobladores quizás se extendieron por los cercanos valles hurdanos.



Las Hurdes forman una áspera y quebrada comarca de 471 km² al norte de Extremadura, en la vertiente meridional de la sierra de Francia. Su paisaje "es rudo y abrupto, de grandes rocas desnudas y matorrales enmarañados [...] de clima relativamente suave"⁵. La formación "de su poblamiento comarcal se sitúa entre los siglos XII y XIII"⁶. Por donación real fue dominio del duque de

Alba desde 1450. En el siglo XVI se duplicó su población, incluso fundándose el convento carmelita del *Desierto de San José del monte de las Batuecas*.

Y por entonces se extendió la leyenda que equiparaba el *descubrimiento* de este país con el de América, como lo último del orbe salvaje sin conocer. Es probable que Lope de Vega, en su visita de 1597 a la cercana Alba de Tormes, conociera allí la leyenda, que le sirvió para su comedia *Las Batuecas del duque de Alba*, escrita entre 1604-14 e impresa en 1638, poco después que un libro contase la trágica historia de dos amantes huídos allí de la venganza del duque⁷.



La acción teatral se inicia con una especie de tribu de melenudos *bárbaros* vestidos de toscas pieles, que en total aislamiento habitan el valle de las Batuecas, sin leyes y en lucha contra osos y jabalíes. Juan, un criado del duque de Alba, esposa en secreto con una "doncella de la casa" cortejada por un gentilhomme, y ambos huyen de la ira del duque rumbo a la sierra, donde escalan "asperísimas peñas, donde apenas avrá / jamás llegado estampa humana". Se topan con los salvajes, que no conocen "Otro Dios, ni Rey, que el Sol", y les informan de la existencia del Rey de una España "que el mar baña", de mayor tamaño "que cien mil valles" como el suyo; y de la Ley de Cristo. Los criados del duque se asombran que "En el riñón de Castilla, encierra aquesta montaña / gente que en fin descendió / de los

fugitivos godos / cuando España se perdió", y deciden quedarse a vivir con ellos, y "bárbaros hemos de ser".

Al divisar unos vecinos de Alba "extraños animales en la sierra", parte el duque (recién nombrado virrey de España) a "cazar el monstruo": "Y con diversas armas y azadones / abran camino a los caballos míos, / que he de baxar yo mismo a ver el valle, / y reducir esta perdida gente / a Dios, a Rey, y a ley, y a orden político". El duque encuentra a Juan, y le convence de entregarle los bárbaros a cambio del perdón. Cuando éstos le conocen, deciden abrazarle "porque eres Nuestro Señor, / siendo tuya esta montaña". El duque les hará bautizar, "Y deste valle en las faldas / fundaré algunos lugares, /que con Iglesias altas, / juezes, y oficiales tengan / esta noble gente en guarda./ ¿Queréislo assí?". Responden todos: "Sí queremos, / publicando en voces altas / Viva el duque que nos rige", concluyendo así "la historia de las Batuecas, / caso notable en España" ⁸.

Pocos documentos atravesaron el muro de niebla que aislaba a los jurdanos de la historia. En el *Catastro* de Ensenada, de mediados del XVIII, se dice que entre ellos el pan de trigo es desconocido. En 1845, en el *Diccionario Geográfico* de Madoz, se describen sus alimentos "tan escasos como nocivos", especificando que "apenas se conoce el pan, y el que usan es de centeno o de los mendrugos que recogen pordioseando. Sólo cuando están próximos a la muerte se les da pan de trigo". Por entonces, su esperanza de vida era muy inferior a los 35 años ⁹.



En 1890, el geógrafo Bide elabora el primer mapa detallado de la comarca, en un recorrido que hizo en compañía de un conde alpinista, con una pareja de guardias civiles para protegerles. En 1903 se constituye la sociedad "La Esperanza de las Hurdes" para su mejora "moral y material", construyendo caminos. A partir de 1904 un canónigo publica en Plasencia la revista *Las Hurdes*, que aglutinó en 1908 un Congreso Nacional de Hurdanófilos.



Fotos de Gombau: en Las Hurdes: Niños (1909) y Nodrizas de los pilos o huérfanos (1911).





En 1910 Mauricio Legendre, profesor universitario y secretario de la francesa Casa de Velázquez en Madrid, de ideas conservadoras y católicas, decide estudiar a fondo esta legendaria comarca, hasta convertirla en su tesis doctoral, que le exigiría 15 años de trabajos de campo. En sus recorridos le acompañaron destacados intelectuales, quienes serían los primeros en dar a conocer las Hurdes desde una perspectiva cultural que las relacionaba con la situación de retraso en gran parte del país.



Así, Miguel de Unamuno escribió en 1913 que "difícilmente se encontrarán peores poblados", señalando "por qué esos pobres heroicos hurdanos se apegan a su tierra: porque es *suya*. Es *suya* en propiedad" y a pesar de lo poco que obtienen, "prefieren mal vivir, penar, arrastrar una miserable existencia en lo que es suyo, antes que depender de un amo y pagar una renta". Luego aporta una explicación al fenómeno de la persistencia de humanos en hábitat tan inhóspito: "Fueron allá, Dios sabe cómo, huyendo acaso de persecuciones de raza -¿quién sabe si hasta de religión!- fugitivos tal vez, o bien vagueando, y allí, donde ni el amo ni el fisco les perseguían, comenzaron a crearse una tierruca" ¹⁰.

1922 fue una fecha clave en la trágica historia de Las Hurdes. En abril, el Dr. Gregorio Marañón acompañó a Legendre por la zona alta, anotando en su cuaderno de viaje: "A las 11 llegamos a Martilandrán. Miseria, anemia, bocio, cretinismo. Espectáculo horrendo, dantesco. Muchos de los vecinos no han comido jamás pan. Algunos pasan días enteros sin comer más que alguna yerba, algún nabo. Tiroides palpable, todos. Tracoma. Tiña. Hambre, todos. El cura nos dice que hay bastantes sodomitas. Yo creo que no han muerto por los *pilos* (expósitos) que renuevan la sangre". Sobre este tema, otro cura sospechaba "con datos muy importantes, que las madres matan a sus hijos y toman el *pilo* para ganar dinero. En efecto, los abortos suelen ser de 9 meses o poco menos". Acerca de los cadáveres escribe que "están hasta 5 días sin poderlos enterrar. A veces los han tenido que hacer pasar el río, atados con una soga". También resalta familias poligámicas y por amancebamiento. Y le choca que al término del discurso de un diputado de visita, fuera vitoriado, ¡pidiéndole que hiciera una iglesia! ¹¹. Estas notas le sirvieron a Marañón para un informe sobre la situación sanitaria que llevaba a la degeneración física e intelectual de los hurdanos, que llegó a ser debatido en las Cortes.



La actualidad del tema atrajo a otro acompañante de Legendre, el etnólogo Luis de Hoyos, quien publica en la prensa nacional su aportación a la lucha por la reforma agraria ¹². Al hurdano, cuyo tipo representativo sería un degenerado atávico, parecido a los de zonas del Pirineo o la Alcarria, le describe así: "Suele aparecer desfigurado por



hernias, bocio, cretinismo, viruela y otras enfermedades adquiridas con harapos contaminados [...] Moralmente es prototipo de hombría de bien, de sentimiento noble, de fe sincera". Tras mencionar la ausencia de suelo vegetal y la constante erosión, que evita la sedimentación en Las Hurdes, señala que "la conquista del suelo es heroica lucha en la que los jurdanos emplean trabajo y tiempo que no han de cobrar, porque la ruindad superficial de la heredad creada por cada generación no puede rendir frutos que paguen el esfuerzo empleado", ya que aquí la propiedad no es equivalente a la riqueza. Aquella tierra donde viven es su obra, y es probable que lo que ate con más fuerza al lugar y al suelo sea el trabajo: cuanta más cantidad de éste se haya invertido, más costará abandonarlos. Y respecto a los que emigran, dice que al suelo natal suelen volver "como a cárcel voluntaria y sin rancho".

Unamuno también aprovechó la ocasión para ubicar el asunto hurdano dentro de un contexto más amplio: "¿Problema de las Hurdes? No es más que el problema general del reparto de la propiedad en España. El hurdano prefiere penar libre en la majestad de su indigencia o vivir del botín de la limosna; a tener que ser jornalero durmiendo sobre suelo de un amo", finalizando con la rotunda frase: "Por no ser siervos de la gleba, agonizan los hurdanos sobre un berrocal" ¹³.



Y coincidiendo con otro debate parlamentario sobre la implicación de la monarquía en el desastre de Annual, a fines de junio el rey Alfonso XIII decide el golpe de efecto de recorrer Las Hurdes a caballo.

Para que la expedición obtuviera la mayor resonancia mediática, se integraron al séquito una cámara de cine, con la que Armando Pou haría la primera filmación de la comarca, y varios reputados fotógrafos de prensa. Así se explicitaban los motivos del viaje en el reportaje de *Blanco y Negro*:

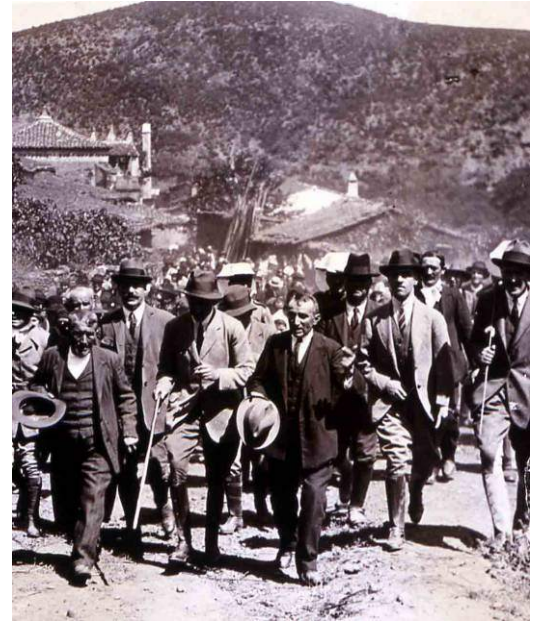
"Llegaron a oídos del monarca los clamores de angustia, las demandas de socorro de 7 ú 8.000 españoles olvidados, abandonados en míseros tugurios. Supo el Rey que en las Jurdes la vida es agonía y la muerte descanso apetecible [...] Y el Rey emprendió la marcha, y ha pasado casi una semana lejos de su Alcázar". Y finaliza el cronista, R. de Córdoba, con el ternurismo de: "Los jurdanos dejaron en las manos del Rey calor de besos y humedad de lágrimas; la gratitud de los humildes" ¹⁴.



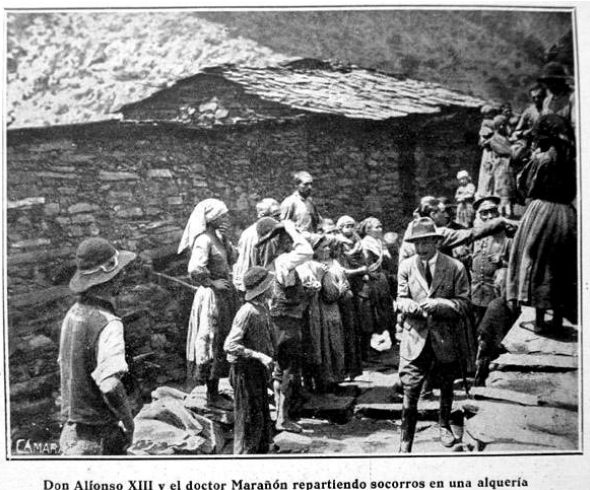
La cobertura fotográfica de la visita regia, que se inició desde Casar del Palomero y concluyó por las Batuecas y La Alberca, se podría definir como *retratismo cortesano*, salvando como imágenes con intención etnográfica, las obtenidas por el madrileño Alfonso ¹⁵.



Esperando la llegada del Rey



Llega la comitiva real



Don Alfonso XIII y el doctor Marañón repartiendo socorros en una alquería

Al regreso de su periplo, el monarca mostró una cuidada imagen piadosa creando bajo su presidencia el Patronato de Las Hurdes, que tenía entre sus miembros al Cardenal Segura, el Ministro de Gobernación y el Dr. Marañón.

Las Hurdes invade la política nacional

Unos años después, Legendre terminó su investigación, y en 1927 la publicó en Burdeos, significando la irrupción de la comarca en el ámbito académico de los altos estudios hispánicos. Titulada *"Las Jurdes. Étude de Géographie Humaine"*, con ella trata de resolver el doble misterio de sus habitantes: ¿por qué han resistido allí? y ¿cómo es posible tal aislamiento brutal, tan cerca de Salamanca?. Considerándoles ejemplo del carácter hispánico, buscó explicar su estancamiento en la historia. A partir de los postulados de la geografía humana, que pasa del estudio científico de la naturaleza al del ser humano, llegó a la conclusión de que sus pobladores descendían de un pueblo vencido, que por toponimia, tradición y fisonomías, podría ser de refugiados moriscos a los que se integraron pastores y fueras de la ley. Víctimas de la sobrepoblación y la cada vez peor miseria y enfermedad, su aislamiento comenzaba a ceder tras la real visita de 1922, y en este libro se estudiaba la vida en Las Hurdes hasta dicho año. Estructurado en 3 bloques, el 1º trata de la geografía física y el poblamiento, y el 3º sobre las fuerzas de redención. El 2º bloque es bastante etnográfico, se titula "La miseria y la lucha contra la miseria" y se divide en los

siguientes capítulos: 1)Ganadería y agricultura; 2)Comida, habitación y vestimenta; 3)Utensilios, mobiliario e industria; 4)Vías de comunicación y medios de transporte; 5)Comercio; 6)Trabajo y Propiedad; 7)Inmigración y emigración; 8)Salud; 9)La gran miseria: usureros, pilus, mendigos. Junto con el texto se reproducían 49 de los 2 millares de placas fotográficas obtenidas, y suelen mostrar vistas generales de las aldeas (que se le parecían a las de Kabylia) y tipos físicos, a menudo grupos posando al sol, y algunos enanos.



Entresacaré algunos de sus comentarios, que pueden confirmar el film de Buñuel. "La boda es una de las raras ocasiones en que la vida hurdana se ilumina con una sonrisa" (pie de esta foto). Sobre el pan, que es importado, apenas se come "en las bodas". En las Jurdes Altas y el valle central, "los pobres, y todos lo son en grado máximo, pasan meses enteros sin probar el pan, y cuando lo comen, es normalmente pan duro" de los restos que aportan los mendigos (pp.163-8). El hambre es crónica; el cretinismo y el paludismo, endémicos; apenas tienen agua potable; la mediocre miel es exportada, como las cabras en su mayoría: "Estas cabras consumidas las crían más por la leche que por la carne. Las comen cuando se matan por entre estas montañas escabrosas; a pesar de toda su agilidad, las cabras caen a veces en un barranco"; sobre los 300 niños expósitos o *pilus*, denuncia el "negocio de la crianza de los niños de la Inclusa [...] El hijo de su sangre queda abandonado, suplantado por el inclusero, y a menudo muere" (p.335). Finalmente, escribía respecto a las viviendas: "En las casas de los pordioseros de oficio, dormitorios de una sola cama [...] donde todos duermen juntos sin distinción de edad ni sexo en el más completo abandono" (p.177). Como conclusión, que la subalimentación favorecía aquí la patogenia del bocio y el cretinismo, y se les unía el paludismo para el miserable estado sanitario de la población; pero ni la falta de comida ni el paludismo eran exclusivos de las Hurdes, por lo que se trataba de "un problema de salud en España en su conjunto" (p.318).

En 1929 Alfonso XIII anuncia su propósito de volver a Las Hurdes. Ese verano, la revista gráfica *Estampa* publica una serie de 4 crónicas bajo el título común de "Una semana en Las Hurdes". Tras entrar por Las Batuecas se describe la vida cotidiana en un paisaje "melancólico, siniestro casi", debido al "terrible silencio de esta tierra muerta. No hay trinos de pájaros, no se escuchan cantares". Resulta revelador este testimonio recogido al llegar, de unas lavanderas a las que pretendían fotografiar: "No, No. Déjense de retratos, que ya es mucho *traelños* y *llevalnos* a los jurdanos...¡Ni que *fuámos* bichos! Los jurdanos *semos* personas como las demás!". Los periodistas constatan mejoras: un coche en la carretera, nuevos edificios escolares, el recorrido callejero del médico y el practicante, el cuartel de los 3 guardias civiles; se muestran bellas fotos de gente pobre, pero risueña. En el atrio de una iglesia "sorprendemos una escena que nos deja pasmados: a los chiquillos de la escuela haciendo gimnasia sueca, dirigidos por el maestro". Uno de los reportajes es el del "Pregón en la Noche": "De pronto, de lo hondo del pueblo, sale un lamento

largo, desgarrador, que se extiende por los campos ... Nos quedamos inmóviles, sobrecogidos"; se trata del *Pregón del Cristo*, a cargo de una moza de oscuro con una campanilla, que en gemido ultrahumano pregona: "¡No hay cosa que más despierte / que pensar siempre en la muerte!". Con esta escena de belleza lúgubre y desgarradora, concluye el artículo firmado por José de Arcelu, con fotos de Benítez-Casaux ¹⁶, que influyeron en Buñuel.

En marzo de 1930 se lleva a cabo el segundo viaje real, aunque esta vez breve y protocolario, para seguir las obras en curso. Dice la crónica publicada por *Estampa*:



"El aspecto del país ha cambiado bruscamente en unos años, hasta el tipo físico de los hurdanos ha mejorado. El rey se mostraba maravillado de la obra hecha", recibiendo el vítor: "¡Viva nuestro Padre!" ¹⁷. Esta vez se cuidó la escenografía, repartiendo banderitas para que los niños en filas las agitasen, con una estética teatral y grandilocuente que podríamos derivar de la musoliniana.

En estos momentos, a nivel general del estado, la situación política era crítica, y se estaba gestando la insurrección republicana de Jaca.

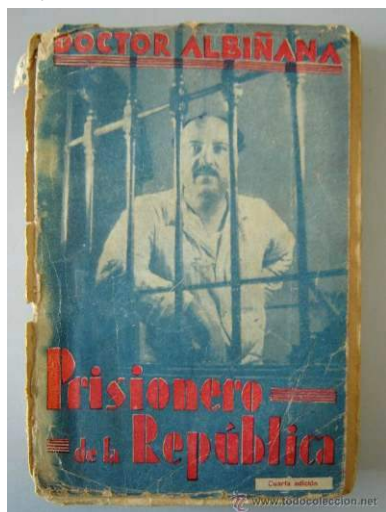
* Sorprendentemente, en el curso 1932-33 Las Hurdes se situaron en la vanguardia de la renovación didáctica que favorecía la República. gracias a la aportación de dos maestros llegados en 1930: José Vargas Gómez (murciano de 34 años que había vivido de joven en París) en Caminomorisco; y en La Huerta, Maximino Cano Gascón (oscense de 40 años). En esta apartada y retrasada comarca aplicaron las recientes teorías del francés Celestín Freinet sobre una nueva pedagogía, que llamó "método natural de educación". Éste se centra en las necesidades y deseos del niño; y su desarrollo mediante actividades lúdicas ligadas al trabajo (manual, cooperativo y responsable) entendido como instrumento de aprendizaje teórico y

práctico, individual y social. La aplicación metodológica de esta pedagogía freinetiana se basa en técnicas educativas libertarias como son: texto libre, revista escolar, asambleas, conferencias, uso del cine y radio, y correspondencias interescolares. Elemento básico para dichas actividades era la imprenta (aquí costeada por ambos maestros o por el pedagogo anarquista Ramón Acín) y que los niños aprendían pronto a manejar, con la que redactaron y confeccionaron a mediados de 1933 los boletines escolares *Ideas y Hechos* y *Pájaros y Flores*.

Estos dos maestros innovadores, influenciados por la CNT, también lucharon por mejorar las condiciones higiénicas y crearon un comedor escolar, apoyados por la Misión Pedagógica del Patronato Hurdano, que aportó la biblioteca, un proyector y calefacción. Esa aventura o “milagro escolar”, y el posterior castigo con la depuración de sus artífices tras la Guerra Civil, ha sido recientemente rescatada del olvido por Antonio García Madrid (Universidad Pontificia de Salamanca)¹⁸



En 1932 hay otra conmoción en Las Hurdes. El Dr. José Albiñana, exaltado ultraconservador, es acusado de agresión a la República por su labor al frente del monárquico-radical Partido Nacionalista Español, y decretado su confinamiento en la alquería de Martilandrán, en las Hurdes Altas. El 22 de mayo le conducen allí, y describe así lo que sintió: "Una emanación pestífera, como de cien letrinas desencadenadas, anuncian su proximidad. Es un puñado de chozas miserables, levantadas sobre estiércol secular; una breve humanidad enferma y harapienta; una promiscuidad repugnante de sexos y especies animales [...] En la paupérrima tierra, acosada por todas las hostilidades de la Naturaleza, no hay nada que comer" (1933:40). Al no tener donde quedarse, consiguió que le llevaran a la casa del secretario del ayuntamiento de Nuñomoral. Este sitio se convirtió en centro de peregrinaje al que



llegaron más de un millar de sus simpatizantes de España y Francia, incluyendo obispos. En una excursión que hizo con un conde y un marqués, dice que "mis jóvenes y fuertes acompañantes no pueden disimular el gesto de repugancia y tristeza que a toda persona civilizada produce la contemplación de esta tribu neolítica" (p.89). Allí, donde "familias enteras pasan toda una semana sin comer, tendidas en montones de helechos podridos, esperando que mi mano cavernícola les favorezca con un pan, que no tengo" (p.68). Para festejar el día del patrón de España, convidó a guiso de borrego a los niños, arengándolos para que le pidieran comida a la República, ¡a ver si la daba!.

El espectáculo opositor que estaba organizando el Dr. Albiñana desde su destierro, con inflamados discursos y virulentas campañas de prensa, llevó a que el 6 de agosto las autoridades le prohibieran recibir visitas. En soledad y sin los paquetes alimenticios que le aportaban sus visitantes, parece que enfermó, y se solicitó su traslado. Se debatió en las Cortes tal petición, siendo rechazada. Con el apoyo del fascista Daudet y su *Action Française*, se internacionalizó su caso, que incluso se llevó a la Liga de los Derechos del Hombre. La presión mediática surtió su efecto, y el 14 de abril de 1933 lo trasladaron a Almería para ser juzgado allí. y liberado. Escribió un libro que relataba la experiencia y atacaba a la República, que tuvo gran eco.¹⁹ Una foto del libro le muestra sobre una piedra del río mojando un pan, y el pie dice: "El pan, negro y duro, hay que remojarlo en el río para poderlo llevar a la boca." Esta escena será retomada en el film.

Y por entonces se publicó el III tomo de *Folklore y costumbres de España*²⁰, con amplia referencia a Las Hurdes por sus chozas como tipo de vivienda popular, informando que allí llaman *panaderos* "a los mendigos o *pedidores*, de escasa estatura, con un saco a la espalda en el que llevan mendrugos de pan moreno y duro, mendigados en comarcas próximas y que luego venden" (p.189).



El mismo día que el demagógico Dr. Albiñana abandonaba su destierro hurdeño, llegaba allí Ramón Acín para preparar el rodaje del film.

III. LOS COAUTORES DEL FILM

El equipo, masculino, que realizó *Tierra sin Pan*, podría catalogarse como "surreanarcomunista"²¹.

Empecemos por quien, a pesar de producir el film aportando 20.000 pesetas que ganó con un premio de lotería, ha sido el gran olvidado: Ramón Acín. Era un pedagogo y artista aragonés, interesado por los nuevos medios de comunicación tanto como por la etnografía.

Debido a su activismo anarquista, tuvo continuos problemas con el Estado. En 1926, desterrado, se fué a París, donde frecuentó a Buñuel. Allí volvería en 1931, perseguido por su labor en la insurrección republicana de Jaca. Al proclamarse la República regresa, e interviene como delegado en el Congreso de la CNT. En 1932 organiza en Huesca el I Congreso Nacional de Maestros, junto a Almendros, impulsor del método educativo



Fréinet. Allí se debió fraguar experimentarlo en Las Hurdes Bajas, en colaboración con escuelas de Lérida, para elaborar unos *Cuadernos Escolares* que serían impresos al mismo tiempo que se filmaba el documental. Tenía 45 años.



El tercero del *equipo aragonés* era Ramón Sánchez Ventura, profesor universitario y organizador anarquista, muy amigo de Buñuel y de Acín. Con éste frecuentó el grupo surrealista de Zaragoza, compartiendo luego la insurrección de Jaca y el destierro en París. Meses después, en la Zaragoza republicana, será cuando los tres decidan hacer un film ²². Con 36 años, intervino como asistente de dirección.

También lo fue, además de guionista, el precoz poeta parisino Pierre Unik. Miembro del grupo surrealista de París, en 1927 militó por unos meses en el PCF, para volver en 1931, y participar luego en la A.E.A.R.. Venía con el encargo de una revista francesa de escribir un reportaje sobre la comarca, y contaba 24 años.



De la imagen se encargó Eli Lotar, fotógrafo rumano-francés de 28 años, miembro de la buñuelina *Orden de Toledo*. En 1928 colaboró con Artaud en su teatro, y luego en documentales sobre la naturaleza y con Joris Ivens en filmar a los trabajadores. En 1930 publicó en la revista *Documents*, su revulsiva serie fotográfica del "Matadero de París". Al año siguiente trabaja como cámara en un documental sobre las islas griegas, y un corto producido por C. Fréinet. En mayo de 1932 llega a España para filmar el libro de Legendre, con el trotskista Yves Allégret como realizador, pero las autoridades les prohíben ir a Las Hurdes, y les expulsan a Tenerife, donde filman a los pescadores. Pasarían el proyecto e incluso prestarían la cámara al equipo aragonés, que pudo obtener los permisos. Formó el grupo *Octubre*, en torno a Prévert, en línea con la A.E.A.R.



Finalmente, el máximo responsable, un Luis Buñuel con 33 años, del que me limitaré a resaltar algunos datos biográficos pertinentes al film. En sus *memorias* ²³ cuenta su niñez en Calanda, y su primer contacto con la muerte a los 8 años: "Un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros" (p.19), y si bien hay burros que yacen sobre pianos en *El perro andaluz*, la tétrica imagen infantil fue minuciosamente recreada (¿y provocada?) en Las Hurdes. También recordaba la penuria de los niños, "desnutridos y harapientos, que recogían en un capazo el estiércol con el que su padre abonaría el huerto" (p.24), y parecidas imágenes se ofrecen en el film. Como las de insectos, cuya vida le apasionaba a los 17 años ²⁴, y serán recurrentes en sus films.

A fines de 1926 en París, escribe una crítica sobre *Greed* (Avaricia), de Von Stroheim, que califica "de lo más insólito, atrevido y genial de lo creado por el cine", y que "al verla, nadie podrá quedar indiferente. Con el más extremado naturalismo se nos presentan abyectos tipos, repulsivas escenas [...] Tal maestría en la visualización de lo más bajo, feo, vil y corrompido de los hombres, nos repugna y admira al mismo

tiempo [...] Indiferencia por los trucos cinematográficos [...] Resulta repugnantemente magnífico" ²⁵. Parecidos comentarios se harían luego sobre *Tierra Sin Pan*.

Tras el estreno en París del *Perro*, Buñuel conoce a los surrealistas, quienes "luchaban contra la sociedad que detestaban, utilizando como arma principal el escándalo [...] capaz de hacer aparecer los resortes secretos y odiosos del sistema que había que derribar", aunque pronto aceptaría "el único movimiento que entonces nos parecía digno de ser llamado revolucionario: el movimiento comunista" (pp.105-6).



Durante su 1ª estancia en Hollywood, a principios de 1931, mantuvo largas conversaciones con Sergei Eisenstein, al borde de la piscina de Chaplin. Por entonces "tenía una ilusión: la Polinesia", pero volvió a París y Madrid, llegando aquí "2 días antes de la marcha del rey y la alborozada proclamación de la República" (p.133). De nuevo en París, le proponen participar en la expedición etnológica Dakar-Djibuti, para filmar los documentales que quisiera, pero rehusó: "No me atraía África. Hablé de ello con Michel Leiris, que hizo el viaje en mi lugar." En esta época ya pertenecía al Partido Comunista, hecho que negó sistemáticamente.

En enero de 1932 asiste a una reunión preparatoria para fundar la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (A.E.A.R.), sección francesa de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, adjunta al Komintern moscovita, que tiene lugar en la sede del PCF, y donde se invita a los surrealistas a abandonar dicho movimiento, proponiéndoles desarrollar un arte marxista-leninista que abriese la vía a la dictadura proletaria (*T. sin P.*:87). La rama de cine, a la que se integró Buñuel, se encargaría de difundir films soviéticos ²⁶, así como realizar documentales obreristas, centrados en la lucha de clases. Allí entabló amistad con Ivens, y sus ideas sobre el documental, inspiradas en Flaherty, pudieron influirle: la validez de recrear acontecimientos, si tales puestas en escena se filmaban en el mismo lugar y con los mismos participantes (Ib.:89). También participaban Jean Vigo y Boris Kauffman, y simpatizaba Henri Stork.

En el verano de 1932, Allégret debió pasarle su proyecto de filmar la tesis de Legendre. En una carta de septiembre, mientras supervisaba doblajes para la Paramount francesa, escribe: "He empezado a ocuparme de mi próximo film (que) tengo la intención de empezar a realizar en dos meses. Tengo un gran interés por esta obra cuyo tema me apasiona. Creo haber conservado en el guión todo el espíritu del libro" ²⁷. Para ello, Buñuel viajó a Extremadura para localizaciones, en compañía de Rafael Alberti, Gustavo Durán, Unik (con quién había leído *Las Jurdes*) y Lotar ²⁸.



En 1933, para impulsar la sección española de la A.E.A.R., colaboró con Alberti y su revista *Octubre*, cuyo 1º número, en junio, reproducía 2 fotos del rodaje recién terminado: una en portada, y la otra en contraportada, acompañada de un poemilla de Alberti. Que este film estaba vinculado a la lucha cultural del PCE, parece demostrado.

IV. EL RODAJE Y LAS INTENCIONES

La situación política en España a principios de 1933 era tensa, con las fuerzas conservadoras rechazando los cambios, especialmente la reforma agraria y la enseñanza laica; provocaciones de la extrema derecha, protestas populares, represiones y levantamientos anarquistas. La reacción se fortalecía, y en las elecciones municipales de abril vencieron las derechas.

Las autoridades republicanas concedieron a Buñuel permiso de rodaje para una película *artística* sobre Salamanca y un documental *pintoresco* sobre Las Hurdes ²⁹. Con dos viejas cámaras prestadas y pocos rollos de película, dedicó la mayor inversión a la compra de un coche para los desplazamientos en una comarca aún casi aislada.

Por una postal escrita el 16 de abril de 1933 desde Las Hurdes, sabemos que Acín lleva unos días recorriéndolas, justo cuando las abandonaba el Dr. Albiñana, del que irónicamente comenta que no pudo saludar ³⁰. Implicado en la experiencia freinetiana, es de suponer que se reuniría con los maestros cenetistas, quienes colaborarían en el rodaje.

El 23 de abril viaja hacia allí el resto del equipo, y se instalan todos en el albergue del antiguo convento de Las Batuecas, que disponía del lujo de agua corriente. De allí "salíamos todas las mañanas antes del amanecer. Después de dos horas de coche, teníamos que seguir a pie, cargados con el material" (*Mem.*:137). Y no podían comer hasta su regreso al convento.

A los hurdanos, según el reportaje publicado por Unik, "les hacemos comprender que queremos reproducir su vida tal como es, mostrarla a aquellos que tienen un lugar mejor bajo el sol. Pero, para ellos, nosotros seguiremos siendo ante todo hombres pertenecientes a la clase de los ingenieros, 'sanitarios', hombres de más allá de La Alberca, ante los cuales el hurdano se siente siempre inferior" ³¹.



Para conocer las circunstancias del rodaje, contamos con el testimonio del propio Buñuel. A los estudiantes de la Univ. de Columbia dijo al presentarles el film en 1941: "Mi intención fue transcribir los hechos que me ofrecía la realidad de un modo objetivo, sin tratar de interpretarlos, y menos aún de inventar (y como) llevábamos casi justo el metraje [...] decidí no rodar más que aquellas escenas que correspondían a una sinopsis hecha de antemano [...] todas las tomas hubieron de ser pagadas. El pueblo de Martilandrán, uno de los más miserables, se puso a nuestra disposición por un par de cabras que hicimos matar y guisar y 20 grandes panes que comió el pueblo colectivamente", y su alcalde se convirtió en una especie de guía. Respecto a los hurdanos, retomó la unamuniana pregunta de si "¿No resulta admirable y patética su incesante lucha?", limitando las lacras morales de que pudiera acusárseles al incesto, favorecido por vivir en la misma habitación todos los miembros de la familia ³².

El 22 de mayo, tras un mes de trabajo, concluyó el rodaje.

Más adelante, "sin dinero, tuve que hacer el montaje yo mismo, en Madrid, encima de una mesa de cocina. Como no tenía moviola, miraba las imágenes con lupa y las pegaba como podía. Seguramente descarté imágenes interesantes por no verlas bien" (*Mem.*:137). Sobre este punto, habría que oponerle que del análisis visual se desprende un magnífico uso de la capacidad expresiva del montaje, que a menudo se hace ya en las tomas, mientras que, tras visionar los descartes, que hace pocos años se han descubierto en casa de su hermana, sorprende el gran aprovechamiento del material filmado, ya que apenas se eliminaron temas. Quizás unos bellos planos de los árboles de Las Batuecas azotados por el vendaval, otros de las labores de apicultura, y retratos de enfermos y grupos de idiotas, tuvieran interés. Donde gastaron más metraje fue en filmar la fiesta albercana y la supuesta *caída natural* de las cabras, ya que se ve cómo insisten en acosarlas, sin conseguir que se alejen hacia donde les faltaría apoyo y caerían. Hasta se filmó a Buñuel disparando. También se repitieron gestos y movimientos de grupos, así como la colocación de la culebra.

En las elecciones generales de noviembre vence la derecha, y se da inicio al represivo *Bienio Negro*. Por entonces, con la importante ayuda de Sánchez Ventura, Buñuel termina la obra.

En diciembre, se proyecta en Madrid el film mudo, con los comentarios en vivo de Buñuel. Se le considera "insultante para España", y se prohíbe su exhibición. Para que se autorizara, Buñuel la proyectó en privado al Dr. Marañón, por entonces presidente del Patronato de Las Hurdes, quien se escandalizó por haber filmado la cruel fiesta de los gallos en vez de los hermosos bailes charros, y aseguró haber visto allí carros cargados de trigo. La prohibición se mantendría. A mediados de este mes se produce un levantamiento anarcosindicalista en Cataluña, y Acín vuelve a prisión.

En marzo de 1934 Buñuel redacta con Unik la versión francesa del comentario del film, que al mes siguiente se proyecta de modo semiprivado. En agosto, Acín le escribe una carta a Buñuel para preguntarle por la película, ya que necesita el dinero, y "a tí te sobran medios con tus relaciones y competencias para colocar bien la película, lo antes posible, y espero te tomarás el interés que la cosa requiere y creo me merezco"³³. Unos meses después, en carta a S. Ventura, Acín se declara dispuesto a ir a Madrid para agilizar la venta de la película, "pues no es cosa de perder esas pesetas tan tontamente, sobre todo que si la película fuera una cosa que se hubiera pretendido algo más que una visión objetiva del país, sería cosa de estar a las resultas, pero no siendo así, no creo sea inoportuno hacer que sean las cosas en su punto justo. Buñuel te enteraría, hay que ver cómo se sacan pesetas de la película [...] Házle pues, poner interés en la cosa"³⁴.

No será hasta mayo de 1936, con el triunfo del Frente Popular, que obtengan permiso especial para una proyección pública en Madrid.

Con el alzamiento franquista, se desvanece su posible difusión en España. El 6 de agosto Ramón Acín es asesinado en Huesca en un ignominioso episodio de la feroz represión ejecutada por el bando nacional³⁵.

Araquistáin, el embajador republicano en París, aportó el dinero para la sonorización del film, que se hizo con la IV Sinfonía de Brahms y una locución en

francés. Estrenado en París a fines de diciembre, junto con un film ruso, permanece en cartel hasta marzo de 1937. Se hizo también una versión inglesa del que era un film de agitación republicana. Acín no aparecía en los títulos; sólo en 1964 que se publicó el guión en *Avant-Scène du Cinéma*, se menciona como coautor del comentario a "Julio Acín". En 1961 Buñuel comenzó a restituir a las hijas de Acín los derechos de la explotación comercial del film, entregándoles como anticipo 60.000 ptas.³⁶

En 1965 sería restaurado el film, en su versión francesa, por el propio Buñuel de acuerdo con el productor Braunberguer. Hasta 1981 no llegaría a todo el público español, cuando TVE emitió una versión doblada al castellano, realizando otra la Filmoteca en 1996 con la voz de Paco Rabal.

Terminando con las intenciones autoexpresadas por Buñuel, cuenta en sus *memorias* que "aquellas montañas desheredadas me conquistaron en seguida. Me fascinaba el desamparo de sus habitantes, pero también su inteligencia y su apego a su remoto país, a su *tierra sin pan*" (p.137). Sobre la relación entre este film y su cine surrealista, dice que "estaba muy cerca de mis otras películas. Claro, la diferencia era que esta vez tenía una realidad concreta enfrente. Pero esta realidad era insólita y hacía trabajar la imaginación. Además, la película coincidía con las preocupaciones sociales del movimiento surrealista, que eran muy intensas entonces [...] yo me sentía en la misma disposición de espíritu [...] Se trata de una película tendenciosa. En las Hurdes Bajas no hay tanta miseria (casi todo) ocurre en Las Hurdes Altas, que son montañas como infiernos, una serie de barrancos áridos". El documental sobre los mosquitos "lo puse como un elemento informativo más, para mostrar la malaria como un componente de la miseria hurdana", y en cuanto a la falsa caída de la cabra, "como no podíamos esperar el acontecimiento, lo provoqué disparando un revólver [...] Se trataba de dar una imagen de la vida de los hurdanos y había que mostrar todo. Era muy distinto decir: 'A veces se cae una cabra' que mostrar el hecho como sucede realmente". Sobre el comentario, diría que era "muy seco, muy documental, sin literatura". Luego reconocía Buñuel que "En *Las Hurdes* no hay nada gratuito. Es tal vez la película menos 'gratuita' que he hecho" (*B. por B.*:34-37). Y comentando con Aub el reproche de Marañón, diría: "En cuanto a que filmé lo peor, era verdad. Si no, ¿a qué iba?"³⁷.

De hecho, convirtió el material del trabajo de campo de Legendre en un film de denuncia. En una carta de 1961 escribió Buñuel: "Al hacer *Tierra sin Pan* decidí dedicarme totalmente al cine"³⁸.

V. RECEPCIÓN DEL FILM

Casi sin verse el film en España, aparecieron críticas favorables ³⁹, que han marcado la vía de las argumentaciones posteriores. En marzo de 1934, el *ABC* de Madrid escribe sobre este "film que molesta e irrita [...] que nos hace vivir una pesadilla [...] Con la exacta exposición de una realidad, se transforma el hecho en idea" (F. Marroquí). A comienzos de 1935, en el *Sol* de Madrid, se "denuncia que se haya prohibido un film que presenta fielmente la vida cotidiana hurdana [...] capaz de

interesar a las masas por uno de los problemas más fundamentales del pueblo español" (F. Milicua); y en *Nuestro Cinema* se alaba ese "reportaje de viaje sobre algo que jamás iríamos a ver [...] Sin su anterior terrorismo estético, Buñuel cuenta con simpleza de vocabulario lo que allí existe [...] Miserable escenario natural reflejado con sencillez, sin morbo, pero su mirada surrealista desvela la injusticia en el subsuelo de la realidad" (C. Arconada).

Autorizado un pase en 1936, y famoso ya por la polémica que le rodeaba, en marzo se lee en el *Heraldo* de Madrid que este film "con la exactitud que nos trasmite tal tristeza y miseria, nos hace sufrir con la injusticia que se está cometiendo con los hurdanos [...] Los gobernantes deben intervenir" (Sin firma). Al mes siguiente, en *Cinegramas* se la califica como "¡Gran documental! Honradez en la sobriedad de su técnica [...] ¡Auténtico cine español!" (A. Guzmán).

Con su exhibición en París a fines de 1936, y luego en ciudades francesas y belgas, en plena guerra civil española, las críticas a menudo desbordaban el marco cinematográfico, para politizarse.

Entre las calificaciones positivas más repetidas se pueden mencionar: Elocuencia de la imagen; sobriedad, documento cruel; realismo atroz; denuncia del horror. "Nos obliga a reconocer el horrible egoísmo humano" (*Le Populaire*, París, 24-XII-1936); "Realismo sobrio que deja impresión de pesadilla" (*Homme Nouveau*, París, I-1937); "Una de las mejores y punzantes ilustraciones de la miseria" (*Lumière*, París, 2-I-1937); "Imagen simbólica de una España sujeta a la reacción" (*Commune*, París, II-1937); "No se puede permanecer indiferente" (*Essais et Combats*, III-1937); "Documento trágico que tiene valor de testimonio" (*Marianne*, París, 21-IV-1937); "Acumulación de sufrimientos crean angustia" (*Pourquoi Pas*, Bruselas, IV-1937); "Nos deja como quemados de insolación" (*Avant Garde*, Bruselas, 30-IV-1937); "Irresistible atracción de su violencia sostenida, ficticia quizás. Obra desagradable que nos obliga a ver" (misma revista, 11-VI-1937).

Y entre los comentarios negativos, se acusa al film de soviético, propaganda comunista, museo de los horrores, intención anti-social y severidad con la religión. Algunas frases descalificativas son: "comentario pretende ser objetivo pero es comunista" (*Choisir*, París, 10-I-1937); "Mostrar tales desgracias es un insulto a la humanidad" (*Critique Cinématographique*, París, 22-I-1937); "No deben verla jóvenes ni espectadores impresionables" (*La Libre Belgique*, Bruselas, IV-1937).

Basil Wright discrepó con el uso del sonido, dudando que el montaje sonoro fuese obra de Buñuel, quien filmó "sin compasión y sin ira" ⁴⁰.

A partir del trabajo de Buñuel en el MOMA de Nueva York, donde depositó una copia de la censurada versión inglesa, ésta fue la única que se pudo ver durante años. Pero su fama no cesó de ir creciendo.

Los españoles se acercarían a este film al publicarse el guión en *Nuestro Cine* (dic.1964). Este corto marcó a cineastas como Carlos Saura, quien dice que "en la antigua escuela de cine se podía ver *Tierra sin Pan*, que tan honda huella dejó en mí" ⁴¹, y un eco del cual será su documental realista *Cuenca* (1958); mientras que Luis García Berlanga declara que "al ver *Tierra sin Pan* me percaté de la verdadera categoría del maestro" (ib.).

* Y tanto para etnocineastas y documentalistas, así como para teóricos del cine y la antropología, es una obra crucial. Para un rápido repaso de recientes opiniones, basémonos en el impulsor de la semiótica etnográfica, Sol Worth ⁴², para quien el cine "no es una copia del mundo exterior, sino la construcción de alguien, la declaración de alguien sobre el mundo", sugiriendo que el cine se considere "como otro sistema simbólico que se utiliza para estructurar el mundo", o sea, articular sentido acerca del mundo. Luego, en la propuesta de Geertz y Ruby de que toda antropología es *ficción*, o sea, una construcción. En la función, enunciada por Clifford, de las escenas de llegada para invocar la autoridad de la ciencia y el distanciamiento de un observador, que otorga al cine etnográfico una impresión de autenticidad. Y la constatación de Jean Rouch de que todo montaje "es un trucaje de la verdad"⁴³.

En 1988 Tom Conley publica una lectura surrealista ⁴⁴ sobre este film "crucial para el realismo documental", en el que, si fuera cierto que la niña muere, "los espectadores se presentan como culpables por ser testigos de lo que se debiera haber remediado, no filmado" (p.12).

En 1991 es Bill Nichols ⁴⁵ quien introduce el film en su categoría de los documentales *expositivos*, al mismo tiempo que resulta ser uno de los primeros en la modalidad *reflexivo-deconstructiva*. En él destaca su *tonalidad irónica* que le permite "proposiciones sesgadas acerca del mundo hechas de forma oblicua o indirecta a través del modo en que se representan las acciones y los acontecimientos". Lo que atribuye a Vertov, cuando el realizador interactúa, rasgando "el velo de la ausencia ilusoria", podemos trasladarlo al caso del miembro del equipo de rodaje que se acerca a examinar la boca de la niña enferma, por lo que también sería parte de la modalidad *interactiva* de los documentales.

Para Jordana Mendelson ⁴⁶, es central en este film su *política del pesimismo*, "basada en el mantenimiento de la cualidad evidencial de la fotografía, su estatus como testimonio empírico y como un sistema indicial de signos. Como tal, todavía depende de las convenciones de la objetividad documental par transmitir el horror del evento y su existencia como hecho".

Para Catherine Russell ⁴⁷, se trata de "uno de los más impactantes films etnográficos jamás hecho [...] debido a su profunda falta de simpatía, su antihumanismo [...] Quizás el único verdadero ejemplo de documental surrealista". Un film anómalo, relacionado "con buen número de aspectos que se dirigen al núcleo de las políticas de representación en el cine antropológico". Así se tienen: la (in)exactitud de la evidencia visible, debido a la tensión entre la voz y la imagen; el discurso del primitivismo, los hurdanos no son "el otro", sino "el uno mismo"; y el rol del sacrificio y la muerte, dentro de un discurso de la crueldad. "No hay un *nosotros* con el cual se pueda identificar el espectador".

1999 será un año clave para la hermeneútica de este texto filmico. Mercé Ibarz publica su tesis, donde concluye que es "un film, en definitiva, anarcosurrealista. No cine directo, sino cine de acción directa" ⁴⁸. Luego, en el catálogo de la exposición del IVAM (Valencia), lo califica como "uno de los cuentos más crueles sobre los años 30 en Europa (siendo) rodado como una ficción" (pp.16 y 19). En el mismo libro, Paul

Hammond lo valora como "documento sobre la barbarie que la cultura esconde", definiendo este "producto casi artesanal" como "panfleto político" (pp. 92-4); y Jean-Louis Comolli resalta esa "implacable voz" que nos guía en el "viaje al terreno del *demasiado tarde*", y que "la persistencia de las desgracias [...] nos incitan [...] a declararnos implicados" (pp. 121-3). En el catálogo de la exposición del MEIAC (Badajoz), que reproduce fotos de todos los planos del film, A. Sánchez Vidal considera aparente la "contradicción entre la textura *realista* de *Las Hurdes* (carácter documental, fotografía con amplia profundidad de campo, tomas largas) y la posterior dimensión a la que nos obliga a acceder", ya que en el fondo responde a "un coherente dispositivo fílmico" que busca "transmitir con eficacia su interpretación de esa realidad". Luego, cree que este film es una prueba del vínculo del surrealismo con la antropología, por su "atención a las culturas marginadas de la civilización imperante, como reservas salvajes del inconsciente colectivo" (pp. 55 y 68). El coautor, Javier Herrera, destaca el planteamiento subversivo de este film, como "anti-viaje de Alfonso XIII", a través de un "valle de la muerte por donde pasamos casi por casualidad para ser testigos de la desgracia", consiguiendo a través de su habilidosa combinación de elementos "una credibilidad notarial irrefutable". Atribuye su tremendo poder de convicción a su "capacidad para combinar los postulados del realismo documental con la visión super-real (ya que) como todo es allí más exagerado [...] la forma de representación acorde no tiene más remedio que ser super-real" (pp. 29-32).

VI. PRECEDENTES EN EL CINE ETNOGRÁFICO

Si entendemos cine etnográfico como "todo aquel que refleja una comprensión etnográfica", o sea, que nos aporta informaciones visuales relevantes para el conocimiento de una cultura, no hay duda que *Tierra sin Pan* entraría dentro de esta categoría comunicacional.

Para ubicarla en su intertexto histórico, rastrearemos la evolución del documentalismo social, ámbito más amplio al que pertenece.

Desde la misma invención del cine, se utilizó para documentar el comportamiento cultural humano. En 1898, mientras los camarógrafos de Edison filmaban las danzas de los indios Pueblo (en EE.UU.), en la expedición antropológica británica dirigida por Alfred Haddon al estrecho de Torres (entre Australia y Nueva Guinea), por primera vez se utilizaba la cámara de cine en grabaciones de campo, para ayudar a una recopilación etnológica, filmando en continuidad acciones representadas.



Al año siguiente, el fotógrafo de Seattle Edward S. Curtis se interesó por los indígenas norteamericanos, al participar en una expedición a Alaska. A partir de entonces se dedicaría a documentar prácticas culturales en vías de extinción, llegando en 1914 a filmar *En la tierra de los cazadores de cabezas*, una ficción de amor y guerra en escenarios cuidadosamente reconstruidos en la Columbia Británica para

que reflejasen la cultura kwakiutl antes de su contacto con los occidentales. Esta teatralizada historia, épica y romántica, fue un fracaso comercial y acusada de anticientífica. Pero sirvió como precedente a *Nanook*.

Robert Flaherty, tras la quema accidental de sus reportajes de la vida esquimal filmados entre 1914-16, consiguió financiación para filmar durante 16 meses en la Bahía de Hudson. Pero esta vez escenificaba las acciones, en coautoría con los miembros de la tribu inuit, especialmente el cazador protagonista. Pathé se arriesgó a distribuir el film, *Nanook*, que en 1922 obtuvo un éxito mundial, en parte gracias al impacto de su cámara *participante*, aunque desde los medios académicos se le considerase "gran arte, pero regular antropología", por mostrar como reales, actividades que habían desaparecido. El éxito del film llevó a la Paramount a producirle otro, la vida de una familia en Oceanía (*Moana*, de 1926).



En la década de los 20, el cine específicamente antropológico se dirigía a los museos y universidades, con una firme intención educativa.

En la Unión Soviética, los revolucionarios potenciaban el cine como instrumento de cambio ideológico. Dziga Vertov, que comenzó como montador de un noticiero cinematográfico, propugnaba que "la tarea de los films soviéticos es documentar la realidad socialista", buscando un tratamiento inusual para los temas cotidianos, lo que se favorecía con los trucos técnicos: "mi misión es crear una nueva percepción del mundo: ¡Dejémos paso a la máquina!". Al explicar su concepto del *Kino-Glaz* o *Cine-Ojo*, decía que se trataba de un movimiento "a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción" y su método era el estudio científico del mundo visible, basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película y en una organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre la película⁴⁹. Bajo estas premisas realizó en 1926, con su hermano Boris Kauffman de camarógrafo, el film *Kino-Glaz*, que se compone de diferentes episodios, algunos de ellos relacionados con temas que trataría Buñuel. Para empezar, aquí se muestra con detallismo etnográfico el proceso de elaboración del pan, que empezaban a consumir los soviéticos, aunque se cambia el orden de las tomas, que se ven a la inversa, lo que se facilita la nueva percepción buscada. Tenemos luego una campaña contra la muy extendida tuberculosis, y escenas con los enfermos mentales reclusos en un manicomio.



Los hermanos Kauffman

Si se comparan, tendríamos:

Film	Eje conductor	Descripción	Educación	Narración	Esperanza	Muerte
<i>Kino-Glaz</i>	pioneros	artística	alegre	enmarca	++	+
<i>T sin Pan</i>	geogr. hum.	científica	triste	omnisciente	-	++

Otro cineasta soviético que, sin ser documentalista, aportó técnicas que servirían para el género, fue Sergei M. Eisenstein. Especialmente en su último film mudo, *Lo viejo y lo nuevo* o *La línea general* (1929), donde llevó a la cumbre sus teorías sobre el montaje, tenemos varias secuencias claramente etnográficas (la sorprendente boda, la procesión, la siembra, la siega), y a menudo se juega con la fragmentación del objeto filmado, como en la visita a los terratenientes.



Desde la Niza donde trataba de sanar, Jean Vigo invitó al hermano de Vertov a colaborar con él, en un momento en el que el control de los documentales por los estalinistas llevaban a los *kinokis* a su disolución. En 1929 realizaron *A propos de Nice* en dicho estilo, con cámara oculta. Vigo era partidario del documental social, o más bien, del "punto de vista documentado", que se distingue "por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor. Este documental exige que se tome postura" y en donde "el personaje deberá ser sorprendido por la cámara" (Ib.:134-8).



Por entonces, se había creado un nuevo género filmico, el de las "sinfonías urbanas", donde las metrópolis se erigían en protagonistas, con su desbordante movimiento cotidiano y la nueva cultura industrial. Destacaron en esta línea Ruttmann (1927), Cavalcanti (1928) y Joris Ivens (1929), quien se volcaría luego en la lucha anticapitalista. También resalta la exploración de los tugurios parisinos realizada por Lacombe (1927).

Por otro lado, el escocés John Grierson se propuso convertir el cine en un púlpito, mostrando al hombre de la calle en su entorno cotidiano, y realizó un film sobre los pescadores de arenques, *Drifters* (1929), que sería inicio de la escuela documentalista inglesa. Y es él quien conceptuará al *documental* como "forma creativa de un material natural" (1932).



En el ámbito teórico, la revista *Documents*, editada por Bataille en París desde 1929, trató de unir el surrealismo y la etnografía, promoviendo un modo de representación anti-estético, con cierta atracción por lo grotesco y lo "sucio", basada en un realismo agresivo; tratando que la fotografía ocupase el lugar del sueño (Russell,1999:27).

Por entonces será cuando Buñuel, que conocía personalmente a Eisenstein, Ivens, Vigo y Kauffman, prepare su rodaje del documental hurdano, asimilando sus diversas influencias.

Entremos ahora en el análisis de este gran film, apoyados en la metodología analítica propuesta por Jacques Aumont y Michel Marie ⁵⁰.

VII. ANÁLISIS DEL TEXTO FÍLMICO

a) Estructura y realización visual:

Para la lectura del discurso transmitido por este medimetroaje filmico, que carece de sonido ambiente y diálogos, la información procesada se basará en la banda visual y el comentario en over, añadido años después, ya que la música aquí no informa, sino que aporta sentimientos.

Esta forma de realización nos permite analizarlo sin tener en cuenta la banda sonora, es decir, como si se tratara de un film mudo. Así podemos desvelar una estructura narrativa que responda a lo puramente visual del relato, donde la división en bloques vendrá dada por las marcas sintácticas de la enunciación, en primera instancia el amplio uso de fundidos a negro, con una subdivisión por el empleo secundario de planos generales de montañas, que aquí adoptan la misma función diferenciadora de los temas.

Si se procede así, obtenemos los siguientes bloques narrativos:

- I. Aproximación geográfica, para ubicar el terreno de la filmación.
- II. Entramos en la vida cotidiana de un pueblo de aspecto tradicional.
- III. En ambiente tétrico, fiesta sangrienta con banquete final.
- IVa. Valle inquietante, con abundantes ruinas.
 - b. Usos de un arroyuelo en mísera aldea; lección de moral en la escuela.
 - c. Extrema pobreza y enfermedad de los resignados habitantes.
- V. Miembro del equipo nos muestra la mala dentadura de una niña.
- VI. Preparando la comida; caída de la cabra cazada.
- VII. Apicultura; burro atacado por abejas y luego devorado; comiendo cerezas; grupo organizado de hombres que se marchan lejos.
- VIII. Trabajos para creación de terrenos agrícolas.
- IXa. Recolección de hojas; chico herido; no hay chimeneas.
 - b. Información científica sobre el paludismo.
- X. Idiotas felices.
- XI. Traslado de bebé muerto al cementerio; iglesia vacía.
- XII. Familia en la cocina y durmiendo en cama común; pregón nocturno por las calles a cargo de vieja.



*Respecto a los *elementos con posible relevancia simbólica*, tenemos:

- III. Aparece iglesia con calaveras: muertos del pasado.

En calle con niña durmiendo, manipula la cabeza de moza una figura de aspecto vampírico: presagio de la muerte.

Agonía del gallo blanco: la muerte en directo.

Bebé recubierto de amuletos: ¡necesidad de mucha protección!

- IVa. Por encadenado, la iglesia se transforma en moza, relacionada por montaje con



estatua de divinidad sin rostro con niño, y ésta por panorámica con rótulo carcomido: el tiempo destructor.

Nubes densas, amenazantes.

b. Lámina en escuela: modelos de conducta ajenos.

V. Forastero abre boca de niña: hay que mostrar problemas desde fuera.

VI. Disparo a la cabra: la muerte en directo.

VII. Burro atacado por abejas: la muerte en directo.

Grupo de hombres que se marchan: buscar fuera la subsistencia.

X. Grupo de disminuídos síquicos: los únicos que ríen son los idiotas.

XI. Traslado del cadáver: hasta los entierros son dificultosos.

Interior rico de iglesia vacía: la religión está sin vida.

XII. Familia que duerme mientras una vieja pregona en la calle: aquí soñar es tener pesadillas de la muerte.

Es apreciable la insistente intervención de imágenes o metáforas relacionadas con el hecho orgánico de *la muerte*. Se puede decir que ésta se presenta como el eje vertebrador del discurso filmico.



Serpiente amenazante



Buitres oliendo carroña



Entierro del bebé



La madre del bebé muerto

Si nos fijamos en el [plano de la expresión visual](#), las imágenes fílmicas en blanco y negro obtenidas por el operador Eli Lotar responden a un tratamiento fotográfico muy contrastado, donde la iluminación trasmite un fuerte dramatismo. Abundan los planos cortos, que favorecen la cercanía del espectador al tema. Al

encuadrar las escenas, se busca una composición equilibrada y serena, al mismo tiempo que se consigue gran dinamismo con los continuos movimientos de la cámara, herederos de Murnau, destacando las panorámicas de relación con cámara en mano. También hay gran variedad de ángulos de toma, por lo que el tratamiento plástico es muy rico.

Respecto a la **construcción filmica**, tal como elabora Buñuel con el montaje, la apariencia es de sobriedad y sometimiento a la instancia narrativa. Destaca su ritmo rápido, aportado por la *brevedad* de los planos: los 259 planos en 27 minutos dan una duración media inferior a los 7 segundos por plano. Se utilizan mucho los *cambios de escala* -hasta en 17 ocasiones-, reduciendo siempre el tamaño de los elementos, al pasar de plano general a primer plano, consiguiendo resultados tan dramáticos como los del sapo en Las Batuecas, la boca de la niña enferma o el cazo con las larvas de mosquitos. Otra técnica de montaje muy utilizada es la del *fundido encadenado*, en 11 ocasiones, que si bien no parecen aportar nuevos significados -como en sus 4 usos en la secuencia de la preparación de los terrenos de cultivo-, sí hay un momento de especial relevancia: la iglesia de Las Batuecas que se transforma en una bella joven, y que ha dado pie a jugosas interpretaciones sicoanalíticas. También aparecen a menudo los *insertos*, ya que en 8 ocasiones se intercalan uno o varios planos dentro de otro que así se fractura, como los dos alumnos que miran lo que su compañero escribe en el encerado o el bebé muerto y su madre insertados en el plano general de la gente a la puerta de la casa en duelo. A veces se unen así planos muy diferentes, como en el traslado de las colmenas, donde se pasa de un picado a un contrapicado y se vuelve al primero. En las escenas del riachuelo, se sigue la idea de *geografía ideal* de Kulechov. Finalmente, se aprecia el uso del *montaje alternado*, tanto en la secuencia de la corrida de gallos -donde se mezclan las tomas de la cámara fija situada en un balcón con la cámara en mano a nivel del suelo- y brevemente en la del convite del vino, como en la secuencia final con la familia que cena y se acuesta y la vieja que recorre las calles. Ésta última secuencia, junto con el encadenado de la moza de Las Batuecas, son los dos momentos en que el artificio filmico del montaje se hace más evidente.

En resumen, la belleza formal de la fotografía, junto con el dinamismo de la cámara y el uso creativo del montaje, sin caer en el efectismo, consiguen atrapar visualmente el interés del espectador, tanto en los retratos de los personajes como en la muestra de las situaciones.



b) Tratamiento de las secuencias:

A la hora de proceder al análisis global de este film, considerado en su doble dimensión sonora/visual, debemos elegir otro criterio para su división en conjuntos filmicos. Los 56 planos iniciales se pueden agrupar en un *I bloque*: APROXIMACIÓN, constituido por 3 macrosecuencias.

En el plano 57 se entra realmente en la comarca de Las Hurdes, singularizando inicialmente dos de sus pueblos, Aceitunilla y Martilandrán, para mostrar luego

diversos aspectos de la cultura hurdana. Podemos optar por no tener en cuenta esta subdivisión geográfica y fijarnos sólo en la temática, como el mismo Buñuel explica en Columbia que fue su modo de realización: "Dividí el script en varias secciones (alimentación, escuela, entierro,...) y cada día iba completando esas secuencias" ⁵¹; así podemos estructurar un *II bloque*: LAS HURDES ALTAS, con 12 macrosecuencias. Cada una de ellas la vamos a contemplar según su carácter fílmico, sean tomas directas tipo reportaje o con escenificación, posando los personajes; constituyéndose como documental de diversos estilos o con elementos de ficción. El desglose sería el siguiente:

I Mapas		Documental geográfico
Fiesta albercana	Reportaje	
Valle abandonado		Documental turístico
II Vida callejera		Escenific. etnográfica
Escuela		Escenific. etnográfica
Miseria y enfermedad	Ficción +	Escenific. etnográfica
Alimentación - carne	Ficción	
- miel	Report.+ Ficción +	Escenific. etnográfica
- hambre		Escenific. etnográfica
Trabajo - creación suelo		Escenific. etnográfica
- transporte hojas		Escenific. etnográfica
Paludismo		Documental científico
Degeneración física	Report. +	Escenific. etnográfica
Entierro	Ficción +	Escenific. etnográfica
Vida nocturna		Escenific. etnográfica

c) El texto tachado

Buñuel apreció la nueva posibilidad técnica del sonido, siendo *La Edad de Oro* una de las primeras películas sonoras que se rodaron en Francia. Su trabajo en París desde 1931, encargado de los doblajes para la Paramount, a veces con su propia voz, debieron aumentarle su interés por la banda de sonido. A *Tierra sin Pan* le incorporó música y comentario. La música sinfónica de Brahms elegida no tiene relación con lo que muestran las imágenes, y por esta lejanía cultural quizás consigue acentuar el dramatismo de las situaciones, en línea con ese "contrapunto orquestal" preconizado en 1928 por Eisenstein y Pudovkin: la no coincidencia de sonido e imagen. En cuanto al comentario, redundante y omnipresente, desde su distanciamiento y frialdad emocional induce a una determinada interpretación del film, arrastrando al audioespectador, y por tanto tiene gran responsabilidad en la recepción del bien documentado discurso.

Entre Buñuel y Unik redactaron en París un texto en francés para que fuera incorporado como comentario leído. Se conserva un ejemplar mecanografiado con fecha 29 de marzo de 1934, sobre el que se efectuaron tachaduras y añadidos, que pueden aportarnos información sobre las intenciones iniciales de ambos coautores literarios (Arch. B., 566) ⁵².

1) En este texto, tras describir la corrida de los gallos, se había escrito:

"Queríamos darles ahora -sin alcanzar ninguna conclusión- los elementos de fuente inconsciente de esta fiesta verdaderamente sorprendente", añadiendo poco después que "estos elementos son los siguientes: que se trate de los recién casados quienes intervienen, es decir, los hombres a los que se supone que todavía no han conocido el amor; luego, una imagen muy concreta del símbolo de la castración, simbolizada por la arrancada cabeza del gallo; a continuación tenemos el acto fallido, y como consecuencia, la cabeza reemplazada por un tronco formado por las vértebras del cuello". Tachadas las frases, se cambiaron por la descriptiva "Como ustedes ven, el arrancar la cabeza no se basa en la pericia del jinete. Si falla, lo vuelve a intentar tantas veces como sea necesario" y la escueta interpretación de que aquí "sin duda se oculta un oscuro símbolo erótico".



2) La fiesta termina con la distribución de vino y pan, calificado en el texto como "fragmentos de hostias", siendo tachado el comentario: *"Sabemos la interpretación freudiana del símbolo de la comunión en especies del vino y el pan en el rito cristiano"*.

3) Al referirse a los monjes que habitaban el convento de Las Batuecas, se suprime que: *"inútilmente se dedicaron a civilizar este país"*.

4) El plano general que ofrece la primera imagen de Las Hurdes iba a tener el siguiente comentario: *"Podemos decir que todo -como ustedes lo pueden apreciar- es árido, triste"*.

5) En la secuencia de la escuela, se había escrito: *"La raza de los Hurdanos -de la que luego explicaremos los orígenes- ha sido renovada en Las Hurdes de modo muy curioso por la institución de los 'pilos' "*, y tras contar en qué consistía, se añadía: *"el siguiente caso se produjo muchas veces: las mujeres dejaban morir de hambre a sus propios hijos para atender al bebé adoptivo, y así ganarse tres duros"*.

6) En tres ocasiones se suprimieron referencias al valor testimonial de la fotografía. La niña enferma dormida sobre una piedra ha sido encontrada *"tal como ustedes la ven. Por eso podemos fotografiarla fácilmente"*. Cuando aparece el chico al que picó una víbora: *"Hemos tomado esta fotografía que muestra la inflamación de la mano y el brazo"*. Tras la información sobre el paludismo, se muestra a una enferma acostada en un balcón, que no advierte *"que la estamos fotografiando"*.



7) A continuación de la escena del balcón, se decía: *"Hemos solicitado a uno de nuestros amigos de allí que nos trajera algunos especímenes de cretinos, pobres desgraciados que abundan en esta región"*, sustituido por el más aséptico "Los enanos y los cretinos abundan en Las Hurdes altas".

8) La secuencia final se iniciaba así: *"No queríamos terminar este reportaje sin dar una breve ojeada a la vida nocturna"*.

Hay que recordar que este comentario se diseñó para un material visual que ya estaba montado, por lo que se necesitaba un guión previo.

d) Cuadro de valores:

Si ahora tenemos en cuenta las informaciones globales que el film nos aporta, tanto por vía de la densa locución como los fotogramas, obtenemos valoraciones culturales positivas y negativas, que se ubicarán en columnas paralelas, siguiendo el orden cronológico de su aparición:

	(+)	(-)
I APROXIMACIÓN GEOGRÁFICA		
A) Europa - España - Región	no es fenómeno único	
B) La Alberca (sede del poder)	diversión	medieval fiesta sanguinaria embriaguez
C) Las Batuecas (sede religiosa)	bella naturaleza salvaje	ruinas y abandono
II LAS HURDES ALTAS		
		falta de higiene ausencia de canciones
	escuela reciente	enseñanza moral conformista vestidos harapientos negocio con los pilus
	algunos frutales	
		bocio, infecciones plagas
	utilidad cabras apicultura	
		colmenas ajenas peligroso transporte panales disentería hambre emigración temporal regreso sin recursos
	laboriosidad	exigente creación suelo y abonos picadora de víboras escasez de objetos paludismo degeneración física incesto dificultosos entierros
	mismas ideas religioso-morales lujoso templo cierto sentido artístico	
		promiscuidad constante recuerdo de la muerte

Es apreciable la superioridad de los aspectos negativos, que duplican a los positivos en cantidad y los superan en mucho en calidad, hasta conseguir que el film se convierta en un muestrario de pesares, que nos va convenciendo de que *cualquier desastre es aquí posible*. Esta proliferación de males refleja una situación auténtica, como se confirma, incluso con datos más terribles, en las descripciones de Marañón, Legendre y Albiñana. Está probado que en Las Hurdes Altas no se cocía pan, apenas se comía carne (salvo con la matanza de cerdos o cuando se despeñaba una cabra), dominaban las enfermedades y era habitual la promiscuidad. Luego, los autores del film no inventan datos negativos, e incluso los suavizan.

En cuanto a los elementos especialmente simbólicos, destacan unos de índole profilmica -la corrida de los gallos, la comunión y las medallas-, otro externo potenciado por la construcción filmica -la integración del pregón de la muerte con el sueño- y uno específicamente creado por el montaje: la transformación de la doncella.

El film está impregnado por **la muerte**, de la que se llega a comentar que es "uno de los raros acontecimientos que ocurren en estas aldeas" y su aparición se produce de las siguientes maneras:

VISIBLE y REAL : calaveras, gallos, cabra, burro, tumbas

VISIBLE y FALSA : bebé (que vivió unos años más) ⁵³

INVISIBLE y REAL : pregón

INVISIBLE y FALSA : niña enferma (estaba viva en 1996 ⁵⁴)



Boca de niña supuestamente muy grave



Supuesta madre del bebé falsamente muerto

Sin duda la reiteración de esta presencia, real o figurada, de la muerte, con la plasmación de agonías, es uno de los factores causantes del malestar que el film produce en sus sucesivos espectadores. En la escena de la representación del entierro, quizás sea donde la música de Brahms consiga mayor efecto emocional, facilitando que el espectador se crea la ficticia muerte del bebé y el dolor de la ficticia madre. Estos terribles acontecimientos humanos a menudo han sido *falsificados* por los documentalistas, bastando con el ejemplo del impulsor del cine etnológico en España, Pío Caro Baroja, quien admite que todos los entierros que rodó fueron simulados⁵⁵.

Para Kyrrou, en su tan sugerente análisis, "esta terrorífica obra maestra es un testimonio. Su proyección fastidia siempre la digestión de los vientres tripudos, los burgueses reciben en la cara esas imágenes rojas y negras y el espectador medio sale enriquecido y armado de un saludable odio contra los grandes responsables. Sin pudor, sin ostentación tampoco, evitando toda declamación y toda prédica, Buñuel ha filmado el vientre hueco de la más espantosa miseria [...] Buñuel recrea la realidad para ofrecérsela toda entera y el *documental* se presta maravillosamente a la travesía del espejo [de Alicia]" ⁵⁶ . Para Micciché, la breve secuencia de la niña enferma de la garganta funciona como un epílogo "sintácticamente separado", que sintetiza lo hasta ahora visto, e "introduce por primera vez en el film -y lo introduce atrozmente- el tema de la muerte", que de alguna forma invadirá con sus apariciones y alusiones casi todas las restantes secuencias, hasta "la luctuosa conclusión del film"⁵⁷. Para Javier Herrera, se atraviesa un "valle de la muerte por donde pasamos casi por casualidad para ser testigos de la desgracia"⁵⁸; finalmente, para Ibarz, con su múltiple escenificación, se convierte en la "muerte aliviadora, la destrucción que puede permitir la reconstrucción"⁵⁹.

Pero también puede tener otra lectura, y por su gran relevancia, merece ser analizada en profundidad.

VIII. LA MUERTE REAL

A partir de la creencia de que el referente del cine documental es la realidad, aquello que "podríamos ver con nuestros propios ojos si asistiéramos al acontecimiento narrado" ⁶⁰, debido a que este género se mantiene al margen del dominio ilusorio de la ficción, de acuerdo con los recientes postulados teóricos ya citados, podemos llegar a considerarlo veraz aunque sea una reconstrucción o puesta en escena, siempre que nos muestre hechos y situaciones auténticas. Que su discurso sea demostrable.

En el caso de este film, vamos a examinar la intencionalidad y veracidad de las apariciones de su motivo discursivo central: la muerte real.

a) Los gallos. Uno de los elementos del film de mayor impacto, parcialmente censurado en diversos países, es el reportaje sobre la fiesta de gallos en La Alberca. El comentario sonoro se encarga de resaltar su simbolismo, proponiendo una erótica interpretación freudiana.

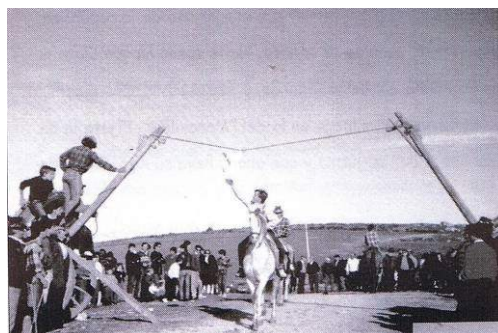
Desde la etnografía, comparemos documentos diacrónicos sobre este tipo de sacrificio festivo, para tratar de desvelar su sentido profundo.

Por las investigaciones de Caro Baroja ⁶¹ sabemos que en España era tal la popularidad de las *corridas de gallos*, uno de los actos típicos del carnaval que se repetía en otros festejos, que baste con decir que hasta el rey Felipe IV los corría en su palacio de Madrid ⁶².

En nuestro Siglo de Oro los muchachos tenían una fiesta especial, organizada por sus maestros durante el carnaval: se elegía a suertes uno llamado *rey de gallos*, al que engalanaban y que salía a la cabeza de los demás, y colocados frente a un gallo vivo, enterrado en un hoyo del suelo hasta el cuello, le atacaban con palos o tirando naranjas. Luego, se lo merendaban. Una variante del juego entre labradores consistía en introducir el gallo dentro de un cántaro, que subían a un tablado, y el que había sido elegido *rey* arrojaba una naranja, y luego su corte, seguidos por el público con piedras, hasta que alguien quebraba el cántaro y ganaba el trofeo.

También se les colgaba de una cuerda, como a sus parientes los gansos, que se corrían en el S. XVIII por gran parte de Guipúzcoa y Navarra, a veces por jinetes vestidos como bailarines, a menudo conectados con el *vino de mozos* ⁶³.

Los folkloristas han recogido muchos datos sobre este ritual sangriento, que es descrito así en 1952 en Alhóndiga (Guadalajara): En la calle principal se tiende una cuerda, que en un extremo pasa por una polea y queda sujeta por un hombre que la balancea. Se cuelga por las patas un gallo viejo, y el espectáculo consiste en tratar de arrancar de un tirón su cabeza. Participa todo el que posea



una caballería, que debe llevar al galope, y entre su velocidad "y el movimiento del gallo, que procura ser todo lo mayor posible el que tira de la cuerda, se originan escenas de comicidad sin cuento, caídas aparatosas y circenses", pues el gallo puede resistir el tirón. Por ese mismo año seguían los niños en la Alcarria apaleando al gallo enterrado, mientras que en varios pueblos se corrían los gallos por los nuevos quintos,



y en Aldeagordo (Avila), una vez que un jinete conseguía arrancar la cabeza, descolgaban el ave y se la entregaban, y "éste se la echa a su novia o moza preferida, manchándola, como es natural, los vestidos, mancha que ella luce como orgullo y signo de victoria". Una copla cantada por escolares mientras simulan degollar al gallo, dice: "Ya se te ha acabado, gallo, / el dormir con las gallinas" ⁶⁴.

A la hora de interpretar el significado, se pueden unir los anteriores datos antiguos y contemporáneos, con lo que pensaban sobre el sacrificio carnavalesco del gallo antiguos autores, como Venegas (en 1565), para quien se corrían los gallos por ser "muy lascivos, para significar la luxuria que debe ser reprimida", y Covarrubias (en 1611), quien dice que puede "significar en esto la mortificación del espíritu carnal, por cuanto esta ave es luxuriosa, y con tanta furia que el hijo mata al padre sobre cual de los dos subirá a la gallina". Sin olvidar que en el folklore indogermánico "el gallo es una especie de símbolo de la vida, el expulsor de la muerte, de los espíritus malignos, diablos, brujas, etc.", tal como se manifiesta en muy conocidas leyendas y creencias.

Tendríamos pues una popular diversión para matar de diversos modos al succulento animal, vinculada a un carnavalesco *rey de gallos*, a burlas y a la iniciación en la vida adulta de los quintos. A través de juegos escolares se conservó un antiguo rito de claro carácter sexual, que se percibe aún en elementos como manchar el vestido de la moza o que sean los recién casados los encargados del sacrificio público, como es el caso de La Alberca, de cuyo festejo contamos con una descripción publicada en 1952⁶⁵:

"El día de Año Nuevo, el Ayuntamiento designa a los seis primeros que se han casado durante el año saliente para *escancianos*", y en la *romería de Pascua*



Encina o Pascua de Pentecostés, visten con los trajes típicos y montan caballos enjaezados,



teniendo lugar la corrida de los seis gallos en la calle, y "el que descabeza un gallo, arroja la cabeza a sus familiares". Tras hacerlo todos, "el Ayuntamiento da dos

o tres cargas de vino, y a cada *escanciano* acompaña un concejal para repartir el vino" que tiene lugar en "jarras de cobre que llaman *galletas* y vasos de cobre", terminando la fiesta con baile en la plaza de noche.

En la década de los 80, aún se efectuaba allí esta versión hispánica de la *corrida de gallos*. Lo que no consta es que se repartieran las *obleas* u *hostias* que aparecen en el film -elemento de comunión que Buñuel quiso analizar-, aunque el término *galletas* de las jarras parece hacer referencia. En la actualidad, la fiesta albercana se llama *Día del trago* y los seis *escancianos* siguen repartiendo el vino, que la Casa de Alba en 1547 había obligado al Ayuntamiento a dar gratis, en una fiesta conectada con el profano *lunes de aguas* ⁶⁶. Al haberse prohibido en España el sacrificio público de animales -salvo los toros-, las corridas de gallos han desaparecido oficialmente, aunque a veces se siguen corriendo gallos de modo semi-clandestino, como en otros pueblos castellanos.

b) **Las cabras**, que se procuró sufriesen una *caída accidental* como las que a menudo ocurrían. Iban a servir para el banquete con la que el equipo de rodaje agradeció la colaboración de los hurdanos al representar sus vidas cotidianas, por lo



que se las sacrificó de modo que fueran también actantes del film⁶⁷. Pueden convertirse en metáfora de los mismos hurdanos, como ya Légendre las contempló: "estas pobres cabras representan así (al despeñarse) el destino trágico que abrumba a los habitantes de las Jurdes. Porque, como ellos, por gusto de independencia y aventura [...]" (1927:126).

c) **El burro**, cuya desgracia es conmovedora, uno de los momentos más trágicos del film. Para Kyrrou: "El grupo de Buñuel habría podido ayudarlo, pero no lo hizo (incluso facilitó a las abejas salir de la colmena); socialmente es de lejos mucho más importante mostrar una imagen-denuncia que puede despertar el impulso de rebeldía en los espectadores, que salvar un asno"⁶⁸. Por su parte, para Micciché, vemos "el mulo, muerto por las mordeduras de las abejas y cuya carroña será despedazada por un perro, mientras que el comentario nos informa que un mes antes habían muerto *así* 11 mulos y 3 hombres". Comenta luego que se trata de sólo "una información sonora, que carece de la pregnancia de la visión de imágenes. Pero el efecto (calculado) es en mi opinión todavía mayor, ya que el espectador, llevado por lo *visible* a compadecer con generosa zoofilia al animal, se encuentra de repente abocado por el *sonoro* a ver esta atroz muerte animal como metáfora de otra muerte, humana esta vez" mediante un intenso "efecto sorpresa"⁶⁹.

Se le había filmado desde diversos emplazamientos de cámara; eran frecuentes las caídas de los panales; luego su accidente pudo ser natural, quizás causado por el propio rodaje. Es tradición oral que le embadurnaron con miel⁷⁰, y aunque Unik contó en *Vu* que le habían matado, creo que hasta ahora no se ha señalado que el acto de su muerte está visible en el film. Después de su aparición acarreando las colmenas, hay un plano entero de menos de 3 segundos que le muestra de pie, con un extraño gesto como de dar una coz y una mancha luminosa como de rasguño en la película. Con la información aportada por el comentario, tendemos a creer que, al defenderse de los

ataques, vuelca otros panales. Estudiando en una copia digital este movimiento que dura 20 frames, congelé el instante en el que una bala le perfora el vientre, brotando dos chorritos de líquido, momento en el que se encoge e inicia su desplome.



Burro recibe en el vientre el impacto de una bala

Burro herido comienza a desplomarse

El muy astuto uso del montaje, suprimiendo la caída y colocando a continuación planos cortos de las patas y la cabeza que sacude para ahuyentar las abejas, engaña nuestra percepción, ya que le seguimos viendo vivo, y no buscamos explicación al extraño gesto inicial. Creo que después de filmar el ataque, le matan y es luego que le untan la cabeza con miel para mostrar a las abejas libando, como si la devorasen. Queda abierta la posibilidad de que la situación fuera enteramente provocada, con la consiguiente tortura del animal, lo cual sería rechazable por el espectador y el único exceso o brutal falsedad en todo el film. En todo caso, y a posteriori, el indefenso burro víctima de las picaduras de las abejas se podría convertir en metasímbolo de los republicanos españoles sacrificados por el fascismo internacional, mientras las "neutrales" democracias europeas se escandalizaban por las arrancadas cabezas de los gallos en la ritual fiesta albercana, y los censuraban.

d) **Los restos óseos**, esos cráneos auténticos y anónimos de la iglesia de La Alberca -que se pueden entroncar con los esqueletos de los obispos mallorquines en *La edad de oro*- y las descuidadas tumbas del cementerio, que según las teorías de Peirce serían signo indicial del referente *muerte*.

e) Finalmente, tenemos **el sueño eterno**, esa última secuencia del film, cuando se entrecruzan el *pregón de la muerte* con la familia durmiente. Esta asociación creada por el montaje alerno, es quizás la más brillante trasposición plástica de un trozo del texto de base. En el libro de Legendre que Buñuel tenía en su biblioteca, sólo se aprecian ligeras marcas en 2 páginas ⁷¹. Una es la que trata sobre la trágica epidemia de gripe que asoló la comarca en 1917, año que quedó designado como "el de la enfermedad". La frase es: "En las Jurdes, donde, en muchas familias, todos duermen sobre el mismo lecho, se exponían a la ira del mal en filas cerradas. Las gentes morían los unos sobre los otros, literalmente". Creo que esta sobrecogedora escena es

la elegida para culminar poéticamente una reconstrucción cultural de gran dramatismo, una ácida visión objetiva sobre la España de la eterna opresión. Se denuncia la muerte apresurada por la pobreza; la muerte como símbolo del destino de los marginados pasivos.



En fin, que si bien se engaña con la presentación de diversos hechos, éstos corresponden a recreaciones filmicas de probadas realidades culturales. Y este film de denuncia social es uno de los mejores ejemplos del trabajo de agitación cultural conjunto de anarquistas y comunistas durante la II República española, truncado a partir de la política de Stalin de que había que defender al sistema burgués en contra de la revolución libertaria.



Último plano del documental: "Abandonamos Las Hurdes".

NOTAS:

1. Aquí se amplía la ponencia presentada al Congreso Internacional Luis Buñuel celebrado en 2000 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, para celebrar el centenario del nacimiento del director aragonés, y publicada en *ObsesioESbuñuel* (A. Castro, ed.), Madrid, Ocho y Medio, 2001:264-309. Una versión reducida fue publicada en internet: "Imágenes de la muerte en 'Las Hurdes' de Buñuel. Aproximación desde la antropología visual" ([Gazeta de Antropología nº 22, 2006](#)).
2. El guión lo escribió con Luis Alcoriza al principio, y con Max Aub, Juan Larrea y Pedro de Urdimales después, aunque éstos no aparezcan en los títulos de crédito. Según contó a Tomás Turrent y J. de la Colina, en *Buñuel por Buñuel*, Plot, Madrid, 1986: 49-55. (A partir de aquí, será *B. por B.*)
3. J. Francisco Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, 1975:146; Lino Micciché, "Senza canzoni né pane. *Las Hurdes* di Luis Buñuel", *Dimensioni e problemi della ricerca storica* 2, 1995: 236; Alain Bergala, "Le mystère Buñuel", *Cahiers du Cinema* 546, mai 2000: 56.
4. *El País*, 27 marzo 2000.
5. L. Torres Balbás, "La vivienda popular en España", *Folklore y Costumbres de España* III, 1933: 187.
6. José-P. Blanco, *Estructura demográfica y social de una leyenda extremeña*, Univ. Extremadura, Cáceres, 1994: 56.
7. M. Legendre, *Las Jurdes. Étude de géographie humaine*, Burdeos-París, 1927: XXIII.
8. Lope Félix de Vega Carpio, *Las Batuecas del Duque de Alva*, Parte XXIII de sus comedias, María de Quiñones, Madrid, 1638. Datos históricos en M. Legendre, *Las Jurdes. Étude de géographie humaine*, Burdeos-París, 1927: XXIII.
9. Blanco, 1994:186 y 133
10. "Las Hurdes. Notas de un excursionista", en *El Imparcial*, 6 y 8 de sept. 1913.
11. G. Marañón, *Viaje a las Hurdes (Cuaderno de notas manuscrito)*, País-Aguil., Madrid, 1993: 79-94
12. "Las Hurdes: La tierra y los hombres" en *El Sol*, Madrid, 14 junio 1922.
13. *El Liberal*, Madrid, 22 junio 1922. Luego, en el film no se menciona el problema de la propiedad.
14. "Viaje de S.M. el Rey a las Jurdes" en *Blanco y Negro* 2-VII-1922. Le ilustran oficialistas fotos de Campúa, como también a "Una visita a la región hurdana" en *La Esfera* del día 8.
15. Una de ellas está en la primera publicación gráfica, en "La visita del Rey a las Hurdes", *El Día Gráfico*, Barcelona, 25-VI-1922, junto con otras oficialistas de Vidal.
16. En *Estampa*, Madrid, 20-27 agosto y 3-10 septiembre 1929. Véase el artículo sobre el Pregón en el [número del 27 agosto](#) (pp. 9-11)
17. Ejemplar del 25-III-1930, texto sin firma, y las fotos son del mismo Benítez-Casaux.
18. Véase su artículo "Los maestros freinetianos de las Hurdes durante la II República. Noticias documentadas", *Revista de Educación* nº 340, verano 2006: 493-521 y el libro *Freinet en Las*

Hurdes durante la II República, Edit. Regional de Extremadura, Mérida, 2008. También lo trata Paula Álvarez Sánchez en *Revista Extremeña sobre Educación y Formación*, octubre 2010.

19. *Confinado en Las Hurdes (Una víctima de la Inquisición republicana)*, Madrid, 1933. Este libro-panfleto tuvo rápidas reediciones, superando los 7000 ejemplares a fines de ese año.

20. Dirig. por F. Carreras y Candi, A. Martín, Barcelona. El capítulo de la vivienda lo escribió T. Balbás.

21. Gracias a las recientes investigaciones, especialmente de Ibarz, se conocen bien sus trayectorias políticas. También Hammond y Gubern han escrito sobre los “años rojos” de Buñuel.

22. Buñuel, después de vivir en Madrid el cambio de régimen, volvió a París, aunque entre el 29-X-1931 y el 27-I-1932 residió en España, pasando también sus vacaciones de agosto de 1932 en S. Sebastián y en los Pirineos.

23. *Mi último suspiro*, redactadas por J.C. Carrière, Plaza & Janés, Barcelona, 1982. Le llamaré *Mem.*

24. *B. por B.*:18. También dice que a los 20 "sentía simpatía por los anarquistas". Ya septuagenario, se autocalificaba como "quizás anarco-nihilista", aunque pensando que "el comunismo sigue siendo el más firme pilar de la revolución mundial" (pp. 107 y 132).

25. "Una noche en el 'Studio des Ursulines'", *La Gazeta Literaria*, Madrid, 15-I-1927. Gubern destaca la influencia de este film maldito en varias escenas de la filmografía buñueliana, en "Luis Buñuel: del ojo cortado al virgo cosido", *Turia* #50, oct. 1999.

26. Por entonces Dalí le reprocharía su defensa de las recientes películas rusas, que según Hammond serían de Vertov, Ekk y Dovjenko (*T. sin P.*: 84).

27. Escrita a Ch. de Noailles el 24-IX-1932 desde París (Ibarz, 1999: 51).

28. *¿Buñuel! La mirada del siglo*, Yasha David (Ed), MNRS, Madrid, 1996: 311.

29. *Buñuel por Buñuel*, *op. cit.*:35.

30. Reproducida en *T. sin P.*:102. También habla del "paludismo, cretinismo y demás ismos" de la zona.

31. "Chez le Sultan des Hurdes", *Vu*, París, feb. y marzo 1935. Las fotos son de Lotar, con algunas impresionantes, que no corresponden a tomas del film. ¡A 10 horas de París suceden los hechos!

32. *T. sin P.*: 167-174. La foto le muestra en la fiesta de La Alberca, fotograma descartado.

33. Carta escrita el 2-VIII-1934 desde Poble de Montones (Tarragona), donde esperaba pronto la visita de Sánchez Ventura (Arch. Buñuel, Filmoteca Madrid).

34. Carta escrita en Huesca sin fecha, pero habla de ir a Madrid "mejor que ahora en las vacaciones de Navidad (porque yo también ando de cuartos a la cuarta pregunta)", Arch.Buñuel, Filmoteca Madrid.

35. Huído, los alzados detuvieron a su mujer y le avisaron que la matarían si él no se entregaba. Acudió al cuartel, donde fue fusilado, al igual que su esposa, quedando 2 niñas huérfanas.

36. A las que siguieron otras 25.000 a fines de 1962 y 18.000 en julio de 1965 (*T sin P*:131 y 147).
37. Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Aguilar, Madrid, 1985: 77.
38. Ibarz,1999: 82..
39. Recortadas y archivadas por Buñuel, han sido reproducidas en su mayoría en *T. sin P.*, y también analizadas por Javier Herrera en "Las Hurdes de Buñuel. Algunas reseñas críticas en la prensa española de la época", *Norba-Arte* XVII, Univ. de Extremadura, 1997, pp. 261-9, al igual que hará con las críticas extranjeras en "Recepción crítica de 'Las Hurdes' de Buñuel en Europa durante la guerra civil española", *Secuencias* 11, Univ. Autónoma de Madrid, 1º semestre 2000: 72-87.
40. En una crítica muy conocida que publicó en *World Film News*, Londres, dic. 1937.
41. En el suplemento cultural de *El Mundo*, 13-II-2000.
42. En su texto póstumo de 1977, ciberaccesible en: www.temple.edu/anthro/worth/sethnosem
43. Entrevista que le hacen en *Cinémaction* núm. 64, 1992: 44.
44. *Su realismo. Lectura de 'Tierra sin pan'*, ICRTV, Valencia. Considera que la muerte de la cabra montés se convierte en "un ritual fotográfico y un sacrificio ejemplar", pero se confunde al pensar que en la fiesta "beben la sangre de los gallos como si fuera vino" (p.16).
45. *La representación de la realidad*, ed esp.: Paidós, Barcelona, 1997: 110, 157 y 78.
46. "Contested Territory: the politics of geography in Luis Buñuel's Las Hurdes", *Locus Amenus* núm. 2, 1996: 236.
47. *Experimental Ethnography*, Duke Univ., Londres, 1999: 28-40.
48. *Buñuel documental. 'Tierra sin Pan' y su tiempo*, Prensas Univ. de Zaragoza, 1999: 124. Esta tesis fue leída en 1997 en la U.P.F. de Barcelona.
49. "Del Cine-Ojo al Radio-Ojo", en *Textos y manifiestos del cine* (Romaguera y Alsina eds.), Cátedra, Madrid, 1989, pp. 30-36.
50. En su valiosa obra *Análisis del film* (Paidós, Barcelona, 1990), que propugna tener en cuenta los aspectos externos al propio texto audiovisual. Amplió su modelo en mi libro *Análisis fílmico y audiovisual*, UOC, Barcelona, 2011.
51. *Tierra sin Pan*, op. cit.: 174. Del libro de Legendre no se tocan las vías de comunicación, los usureros, las fuerzas de redención ni el enigma de su población. Se añaden la fiesta albercana, la moza de las Batuecas, las iglesias, el pregón y la clase escolar (posiblemente con la actuación del propio maestro que desarrollaba la experiencia educativa libertaria).
52. Sánchez Vidal también lo estudia en *L.H.*, 1999. En lo que respecta a lo suprimido del libro de Legendre, no se tocan las vías de comunicación, los usureros, las fuerzas de redención ni el enigma de su población. Se añaden la fiesta albercana, la clase escolar, el pregón, las iglesias y la moza de las Batuecas.
53. Según constató Ibarz para su tesis, 1999: 120.

54. Según me comentó Katia Acín en una entrevista que le hice en el 2001, al morir de verdad pocos años después el niño, su auténtica madre "se volvió loca pensando que el niño se le murió por haber sido rodado" como difunto. Sin embargo, parece que esta vecina de Aceitunilla no perdió la razón.
55. "En mi vida de documentalista he rodado varios entierros, en México, en La Alberca, en Albarracín y en el guipuzcoano Orexa, todos ellos sin difunto" a pesar de lo cual alguno llegó a ser "muy realista, aunque faltó el difunto". Pío Caro Baroja, *Recuerdos de un documentalista*, Pamplona, Pamiela, 2002: 225-7.
56. Ado Kyrrou, *Le surréalisme au cinéma* (1963), París, Ed. Ramsay, 1985: 221..
57. Lino Micciché, "Senza canzoni né pane. *Las Hurdes* di Luis Buñuel", *Dimensioni e problemi della ricerca storica* 2, 1995: 234.
58. J. Herrera, *Las Hurdes*, Badajoz, MEIAC, 1999: 29.
59. *Tierra sin pan*, Valencia, IVAM, 1999: 19.
60. Como expone E. Rodríguez Merchán en "Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción", *Revista de Ciencias de la Información* #10, Madrid, 1995:166.
61. Especialmente el cáp. IV de *El Carnaval*, Taurus, Madrid, 1979. También lo estudia en *El estío festivo*, Taurus, Madrid, 1984.
62. Consta el hecho en 1643, cit. por Caro Baroja, 1979: 80.
63. Caro Baroja, 1984: 233..
64. En Calatañazor (Soria) durante el "jueves lardero", Caro, 1979: 82.
65. Por M. Marcos de Sande, en el artículo colectivo "Corridas de gallos", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, VIII, C.S.I.C., Madrid, 1952: 154-7. Los otros datos de dicho año también proceden de esta revista, a cargo de Ernesto Navarrete y José de la Fuente.
66. Esta fiesta tiene lugar el lunes de la octava de Pascua de Resurrección, o *lunes de albillo*, en recuerdo del pendón tomado por las mujeres de la villa a los portugueses aliados de la Beltraneja, cuando su guerra civil contra Isabel la Católica, según Carlos Blanco, *Las fiestas de aquí*, Ámbito, Valladolid, 1993: 55-57. A finales de siglo, seguía igual: M^aA. Sánchez, *Fiestas Populares*, Maeva, Madrid, 1998: 179.
67. Se gastó mucha película para tratar de filmar una caída "accidental", pero la cabra resistía las provocaciones del equipo, hasta que el mismo Buñuel decidió disparar con su pistola, siendo visible en un lateral de la imagen la humareda del disparo.
68. Ado Kyrrou, *op. cit.*: 222.
69. . Lino Micciché, *op. cit.*: 234 y nota 60..
70. Respecto al mulo, me declaró Katia Acín en la entrevista del año 2001, que "mi padre contaba que le habían echado las abejas".
71. Ésta es la 324, con unas rayitas a lápiz, y la otra es la 223, con un punto a tinta, señalando aquí:

"Cuando se pasa de la Alberca, tan rica de sabrosa historia, a las Batuecas y a las Mestas, verdaderamente se tiene la impresión de pasar de un mundo a otro", y este sería el itinerario elegido por Buñuel.